



Critique d'art

Actualité internationale de la littérature critique sur l'art contemporain

37 | Printemps 2011
CRITIQUE D'ART 37

Ce que permet le document

Christophe Kihm



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/critiquedart/1252>

DOI : 10.4000/critiquedart.1252

ISBN : 2265-9404

ISSN : 2265-9404

Éditeur

Groupement d'intérêt scientifique (GIS) Archives de la critique d'art

Édition imprimée

Date de publication : 1 avril 2011

ISBN : 1246-8258

ISSN : 1246-8258

Référence électronique

Christophe Kihm, « Ce que permet le document », *Critique d'art* [En ligne], 37 | Printemps 2011, mis en ligne le 14 février 2012, consulté le 03 mai 2019. URL : <http://journals.openedition.org/critiquedart/1252> ; DOI : 10.4000/critiquedart.1252

Ce document a été généré automatiquement le 3 mai 2019.

Archives de la critique d'art

Ce que permet le document

Christophe Kihm

RÉFÉRENCE

Delpeux, Sophie. *Le Corps-caméra : le performer et son image*, Paris : Textuel, 2010, (L'Écriture photographique)

L'Image-document, entre réalité et fiction, Paris : Le Bal ; Marseille : Images en manœuvres, 2010, (Les Carnets du bal)

Ouvrir le document : enjeux et pratiques de la documentation dans les arts visuels contemporains, Dijon : Les Presses du réel, 2010, (Perceptions)

- 1 Avec l'archive, à laquelle il est souvent associé, le document occupe une place centrale dans les expositions comme dans les publications actuelles sur l'art contemporain. Les présents ouvrages n'ont pas pour objectif d'apporter un éclairage à ce vaste tournant mnémonique qui semble s'emparer des pratiques et des discours sur l'art depuis le début de ce troisième millénaire, même si les contributions de certains de leurs auteurs pointent des éléments conjoncturels (l'après 11 septembre) ou techniques (l'ère numérique) qui pourraient y participer. Une lecture de ces textes, dans la diversité de leurs approches historiennes et philosophiques, à travers la récurrence de quelques thèmes et arguments attachés au concept, permet cependant de tracer quelques hypothèses quant à la fortune actuelle du « document » dans le champ de la recherche.
- 2 *L'Image-document, entre réalité et fiction*, livre qui reprend en partie les communications d'un colloque qui s'est tenu les 3 et 4 novembre 2009 à la fémis, limite pour l'essentiel ses études au document photographique dans ses relations à deux ordres, la réalité et la fiction, où il opère comme un levier permettant d'en redistribuer ou d'en repenser les qualités ou les partages. Avec l'image-document sont mis en jeu les rapports du photographique au documentaire, du document au monument ou à l'œuvre (selon les oppositions respectives d'Erwin Panofsky et de Walter Benjamin), de l'art à l'archéologie — science du document à partir de laquelle s'envisage également une relation de l'art à l'histoire et à la vérité. La poussée produite par le levier documentaire (et cela sera

confirmé par d'autres textes dans d'autres ouvrages) s'exerce majoritairement sur trois plans dans le domaine artistique. Pour instruire (tel est le sens étymologique de documenter), pour délivrer une information et porter une connaissance, tout document doit être lu et relève d'une science de l'interprétation et de l'authentification. Fragment plus que totalité, prélèvement dans un ensemble qui l'excède, le document se détermine à la croisée de deux axes distincts : dans son rapport à l'œuvre, dans la mesure où il affecte sa totalité ; dans son rapport au réel, dans la mesure où il révèle sa profondeur. De sorte que la science archéologique engagée dans les domaines de l'art et de l'image (puisque le document est, ou fait, ici le plus souvent image) se définit par l'exercice complémentaire de deux disciplines : l'herméneutique et l'ontologie. Tel est le cadre conceptuel général auquel les textes réunis dans *L'image-document, entre réalité et fiction* se conforment : l'image-document comprise comme pédagogie du regard —entre autres chez Georges Didi-Huberman revenant sur l'œuvre d'Harun Farocki— qui conduit à « savoir ce que l'on voit » et « à savoir voir ce que l'on sait » ; l'image-document comme support d'une ontologie sensible —en particulier chez Jean-Christophe Bailly— révélant la fragilité du réel lui-même. Avec une réserve générale. L'ontologie sensible, comme prolongement d'une herméneutique, repose sur un ensemble d'associations qui aujourd'hui peuvent relever de lieux communs, cédant à une tonalité mélancolique où s'affirment les couples trace et survivance, témoignage et vestige, indice et balbutiement, mémoire et résonance, apparition et disparition... qui poétisent, dans l'ivresse terminologique, une danse des signes d'où émerge avant tout la virtuosité de l'herméneute.

- 3 Une histoire de l'art plus pragmatique, reposant sur des études de cas, est à l'œuvre dans *Ouvrir le document : enjeux et pratiques de la documentation dans les arts visuels contemporains*, dont la majorité des textes est également issue d'un colloque (*Documenter : le rôle et le statut de la documentation dans la constitution du patrimoine artistique contemporain*) organisé par Véronique Rodriguez et Anne Bénichou à l'Université McGill de Montréal. Certes, l'ouvrage reprend les deux pistes herméneutique et ontologique précédemment évoquées mais il les met à l'épreuve des pratiques. Pratiques artistiques du Land art, de l'Art conceptuel ou de l'art-performance —on soulignera les études de Marie-Josée Jean à propos du travail de Iain Baxter, « La Documentation comme projet conceptuel de la N.E. Thing Co. » (pp. 133-152), et de Judith Rodenbeck sur l'évolution du statut de la photographie dans le travail d'Allan Kaprow, « Presque-peinture, quasi-rituel, placage — Allan Kaprow et la photographie » (pp. 77-101). Cette approche par l'usage (parfois stratégique) du document en art, se poursuit en examinant les modes de médiation et de diffusion des documents d'artistes, le rôle de la documentation dans l'écriture des histoires de l'art (on relèvera la très bonne contribution de Bertrand Clavez, qui souligne l'importance de la transmission orale et de la légende dans l'écriture de l'histoire de Fluxus [« Du dédale au réseau, les impasses communicantes de l'historiographie de Fluxus »], pp. 221-257), les pratiques de documentation des institutions muséales.
- 4 La position adoptée par Sophie Delpeux dans son ouvrage consacré aux rapports du *performer* à son image prend latéralement le problème du document, non sans avoir situé au préalable les cadres spécifiques où le contraignent son champ de recherche. Si l'on considère la performance sur le seul plan de l'expérience vécue, ici et maintenant, alors, elle demeure absolument irréductible à toute documentation qui en fragmente et en appauvrit la totalité. Quand bien même on la reconnaîtrait comme plurielle, ne serait-ce que par le nombre de ses sujets ou de ses participants, l'expérience, sacralisée, ne perdra pas ses attributs d'irréductibilité. La documentation de la performance, placée sous le

diktat d'une conception idéaliste de l'expérience devient un nœud de faux problèmes. Il faut donc déplacer le curseur. Non pas en considérant la connaissance objective que permet le document photographique comme interface ou comme « commissure » (selon Kristine Stiles) susceptible de faire revivre l'événement, mais en repensant les relations de l'image et du corps dans le cadre d'une mimesis élargie dont Catherine Perret, à qui l'auteure se réfère explicitement, avait précisé les termes dans *Les Porteurs d'ombre : mimesis et modernité* (Paris : Belin, 2001). En considérant l'enregistrement photographique comme consubstantiel à l'émergence de ces pratiques, elle pose l'hypothèse d'une identification mimétique entre corps de l'artiste et représentation, par affirmation d'un « corps-caméra » ayant valeur de « plan de la représentation ».